

Izabella LOMBÁR

Le caractère verbal de l'écriture de Nathalie Sarraute

Etude stylistique sur l'*Enfance*

Ecriture parlée

La notion de « parole » joue un rôle central de dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. C'est sur elle que se fonde la conception du monde de l'auteur, elle est la méthode de travail de l'écrivain, et elle est également l'une des bases fondamentales de la composition du texte littéraire lui-même. Les idées de Nathalie Sarraute sur la parole, sur le caractère verbal des textes, sur le dialogue sont développées dans un de ses articles intitulé *Conversation et sous-conversation*¹. D'après cet essai, la parole est en premier lieu le cadre ontologique de l'existence : « ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, (...) d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire »². En effet, tout ce qui est – n'existe que parce qu'il est en relation avec une entité autre que lui-même, tout ce qui se passe, se passe entre deux entités : tout est relation, dialogue, drame. L'existence du monde conditionne la polarité ; ces multitudes de conversations qui se font et qui se refont sans cesse. En tant que méthode de travail de l'écrivain, la parole peut être définie comme une conversation qui s'établit entre « un partenaire imaginaire »³ et l'écrivain, la plus « précieuse matière romanesque »⁴ consiste en ce dialogue. Ainsi l'écriture n'est ni production individuelle de texte, ni fixation de mots à l'intérieur des phrases figées, mais par son un caractère dramatique, elle est l'empreinte de ce dialogue secret entre l'auteur et son « double ». C'est d'ailleurs la mise en exergue de ce dialogue secret qui constituera « la figure de narration »⁵ fondamentale de l'*Enfance* : le dialogue intérieur. Enfin, la parole est une technique d'écriture prenant, « dans le roman moderne[,] la place que l'action abandonne »⁶. Étant « le plus précieux des instruments »⁷, « les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors [les] mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs »⁸ que nous avons à notre disposition à défaut d'actes. La parole en tant que structure, « figure » narrative (dialogue interne) et les paroles en tant que discours rapporté aèrent donc les textes mouvants, ondulants de Sarraute. Ceux-ci évitent ainsi de

¹ Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 99-117.

² *Ibid.*, pp. 99-100.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Groupe µ, *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, 1982, pp. 187-188.

⁶ SARRAUTE, *op. cit.*, p. 104.

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 102.

devenir des « textes-coquilles » aréférents, car grâce à la technique évocatrice à trois tiroirs esquissée ci-dessus, ils ont toujours pour origine une conversation. Dans cette conversation, la résonance des mots évoque un mouvement de bercement, un geste maternel, puisque « la communication » prend son sens dans une strate qui précède la parole.

L'autobiographie de Nathalie Sarraute, *l'Enfance* révèle cette littérarité parlée, qui apparaît aussi d'une façon à la fois subtile et infiniment précise au niveau linguistique. C'est ce caractère verbal du roman autobiographique que nous nous proposons d'exploiter à l'aide de méthodes stylistiques. L'étude stylistique se penchera sur la nature paradoxale de cette écriture : les formes linguistiques du texte prennent la parole par sa racine, dans sa première enfance, dans son bégaiement⁹, dans cet état de silence et de musicalité qui permet à l'auteur de chercher ses mots. Cette écriture, flottante et indécise, a pourtant pour but de prendre sur le vif les moments du passé, de faire revivre les instants passés, et de façon plus réelle que le réel. Même si la parole est prise dans « son enfance », dans « son bégaiement affolé »¹⁰, l'authenticité de ces « petits bouts de quelque chose d'encore vivant »¹¹ du passé transmis par l'écriture se manifeste dans une étonnante précision linguistique. Sarraute a besoin de cette netteté linguistique car elle est surtout rigoureuse envers elle-même : revivre et nous faire revivre les instants d'autrefois – ceci n'est possible que par l'écriture. Elle ne laisse aucune place à l'imagination. Il n'y a que crédibilité et vivification au lieu de la fiction : « Je ne pourrais que l'imaginer [le départ de la mère de Véra], ce serait facile »¹². Mais elle ne l' imagine pas, elle se le représente. Se servir de l'imagination : cela serait même trop facile, et dans ce livre, seul l'authentique a une place... Comment un texte peut-il référer à la réalité, comment peut-il être vrai ? S'il a le goût du parlé. C'est pour cela que l'écriture sarrautienne est une écriture parlée. C'est non seulement le dit qui est écrit, mais bien plus – et paradoxalement –, c'est ce qui est par-dérrière, en-deçà, au-delà de la parole.

La parole en *Enfance* en tant que discours rapporté

L'étude linguistique des textes littéraires ne se limite pas à la phrase, mais prend en considération le réseau linguistique de l'ensemble du texte. L'organisation discursive des textes peut être étudiée à l'aide d'un vocabulaire stylistique et de méthodes linguistiques, une méthode que Barthes appelle « second linguistique », traitant du « discours »¹³. L'étude des éléments linguistiques d'un point de vue esthétique et littéraire s'avère donc possible et nécessaire au niveau du récit et de la narration. C'est au travers de cette perspective que nous étudierons les formes du discours rapporté dans *l'Enfance* et les éléments linguistiques formels qui sont en

⁹ Terme de Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Edition de Minuit, 1993, pp. 135-143.

¹⁰ BOMPIANI, Ginevra, « La parole en 'Enfance' », *Littérature*, n. 118, 2000, p. 47.

¹¹ Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1995, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 232.

¹³ Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale du récit » in *Communications*, n. 8, 1966. p. 3. Cité par Groupe µ, *Op. cit.*, p. 158.

rapport avec la citation ou l'évocation de toute parole dans le texte. Nous présenterons donc l'étude des faits discursifs transphrastiques, ces figures de narration¹⁴ valables au niveau macrostructural¹⁵ du récit.

La figure de narration, sur laquelle se fonde la structure de l'*Enfance*, est un dialogue intérieur, ce qui veut dire que la narration autodiégetique est brisée par la désintégration du narrateur en « Je » : il ne se charge pas d'une narration rétrospective de sa propre existence, mais entame une conversation avec son « double ». Établi entre les deux faces du même « Je », ce dialogue interne jette les bases du caractère verbal de ce texte autobiographique. Ce côté verbal est renforcé par l'imperfectivité temporelle du récit, l'absence du passé simple – temps verbal qui est le marqueur par excellence du récit – vient renforcer ces verbalités structurales et temporelles auxquelles s'ajoute tout un réseau de citations ; les paroles, les vestiges du passé, sont fréquemment évoquées et intégrées dans les fragments de l'autobiographie. Si l'utilisation des temps verbaux discursifs a déjà atténué l'aspect « récit » de l'œuvre, l'intégration de ces discours cités accentue encore cette sensation de « parole textuelle ». Le narrateur en « Je »¹⁶ ne souhaite pas reconstruire ce monde englouti qu'est son passé, mais plutôt revivre les dialogues d'antan. Son discours déjà fragmentaire est parsemé de citations, comme s'il voulait constamment briser sa propre parole par la mise en scène de voix différentes de la sienne. Il semble, a priori, que ses procédés servant à rapporter des discours soient simples : seules des formes du discours direct¹⁷ sont utilisées. Il est vrai que les moyens par ailleurs très nombreux de rapporter des paroles (discours direct, discours indirect, discours indirect libre, monologue intérieur) sont réduites à une seule, mais son utilisation est originale et variée.

Les citations sous forme de discours indirect sont absentes car ces formes de discours rapporté, qui ont « coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède »¹⁸, sont consciemment reléguées par Sarraute. L'auteur trouve que « les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsement habituellement le dialogue »¹⁹. Il est certes vrai que le dévouement de cette écriture et la dissimulation du narrateur en « Je » rendent impossible l'affichage d'éléments textuels narratifs tels que les verbes de parole (par exemple « dit-il ») ou les expressions proches de la didascalie (« sourit-il »). L'autobiographie évoque les situations les plus intimes de la vie de jeune fille de l'auteur : le plus souvent des tête-à-tête qui défilent toujours les cinq ou six mêmes personnages. Le discours indirect libre, en raison de ses subordinations, ses

¹⁴ Terme de Groupe µ, *Op. cit.*

¹⁵ Terme de Jean-Marie SCHAEFFER, in « La stylistique littéraire et son objet », in *Littérature* n. 105, 1997.

¹⁶ Terme de Groupe µ, *Op. cit.*, p. 188. : Le narrateur des journaux et des lettres ; il a une vision « avec » le personnage. C'est une « figure de point de vue », une « figure de narration ».

¹⁷ « Le discours direct reprend non seulement un énoncé mais un acte d'énonciation. (...) [Le discours direct] renforce l'impression d'authenticité. » Anne HERSCHBERG-PIERROT *La stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 112.

¹⁸ SARRAUTE, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

transpositions de temps et de modes, n'est pas la meilleure forme d'expression pour évoquer authentiquement ces moments de l'intimité. Pour le reste, le discours indirect libre et le monologue intérieur sont les modes de citation les plus appréciés par Sarraute dans ses œuvres de fiction, alors qu'elle a dû les mettre volontairement de côté dans *l'Enfance*. Le style indirect et le style indirect libre sont appelés « discours narrativisé ou raconté »²⁰, le style direct²¹ est appelé « discours transposé » par Gérard Genette. Nous avons déjà noté combien la narration de *l'Enfance* est brisée : les formes traditionnelles de narration et le cadre spatio-temporel sont contournées par la mise à l'écart des paroles transmises narrativisées selon Genette, à savoir le style indirect et le style indirect libre. Et c'est pour cela que le discours direct est mise en valeur : il est la transposition du discours, de toute une situation d'énonciation. Ce choix démontre bien la double visée narrative : atténuer le côté récit, et évoquer d'une façon authentique des situations de la vie passée de l'auteur. Ces formes de discours rapporté (discours indirect, discours indirect libre, monologue intérieur) ne sont cependant pas tout à fait absentes de l'œuvre, mais leur occurrence est très limitée.

Le discours direct est donc la forme de citation la plus authentique et « mimétique »²², et même la plus utilisée par Sarraute dans *l'Enfance*. L'auteur arrive à éliminer les verbes de parole et les commentaires proches d'une didascalie, tout en conservant la forme directe des discours rapportés. Ce phénomène est à l'origine de deux effets importants : le narrateur en « Je » reste en retrait, semble ne pas prendre la parole, et cela tout en arrivant à reprendre l'acte d'énonciation, à reproduire la situation de parole. Ces discours rapportés, ces discours directs sont d'ailleurs le plus souvent des « discours dialogués directs », c'est-à-dire les transcriptions de conversations entières. Ces dialogues rapportés ont deux formes dans le texte. Soit ils apparaissent dans les séquences « narrativisées » (ces fragments dans lesquels le côté récit est assez important), et sont alors cités sans guillemets, intégrés dans le récit, soit ils sont cités dans les séquences « non-narrativisées » (ces fragments dans lesquels l'apparition du tropisme est plus important que le récit), et sont alors mis entre guillemets.

*Le mot tropisme appartient au lexique de la biologie. Il désigne la réaction d'orientation ou de mouvement causée par des agents physiques ou chimiques. Cette réaction peut se faire positivement ou négativement, suivant que la cause attire ou repousse (exemple : les insectes attirés par la lumière, les hirondelles fuyant le froid). Nathalie Sarraute le définit chez les êtres humains comme d'infimes mouvements d'élan ou de recul, de soulagement ou de crainte, de satisfaction ou d'amertume que les propos des autres font naître au plus secret des consciences. Ainsi, nous réagissons à un mot, une intonation, une atmosphère ou un geste*²³.

²⁰ Gérard GENETTE, *Figure III*, 1972, p. 191. Cité par HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 117.

²¹ *Ibid.*, p. 117 : « Le discours direct est en effet le plus mimétique des trois discours : il reproduit les intonations, transmet le signifiant des paroles rapportées, y compris les interjections, les termes agrammaticaux, les mots étrangers, mais il n'est pas autonome pour autant ».

²² *Ibid.*, p. 112.

²³ Marie-France SAVEAN, *Dossier* in Nathalie SARRAUTE, *op. cit.*, p. 294.

Le tropisme est donc un mécanisme d'action au niveau de la vie affective qui se présente dans des situations interpersonnelles. Il peut se manifester par les paroles, auquel cas on peut parler de tropismes verbaux, mais il peut se manifester par les gestes ou par les actions, on peut alors parler des tropismes non-verbaux. L'on peut supposer que Nathalie Sarraute introduit ce terme dans ses essais, car ce dernier exprime bien la visée narrative première de l'auteur : ce n'est pas ce qui se passe qui importe, mais ce que l'on ressent. Les actions importent moins que leurs motifs et que les réactions qu'elles attirent.

Les deux termes repris chez Genette – séquences « narrativisées » et « non-narrativisées » – couvrent bien la double visée narrative de l'*Enfance* : un récit autobiographique rétrospectif associé au fait de briser cette narration linéaire par l'évocation fragmentaire et impressionniste des moments du passé. Une des séquences les plus « narrativisées » est celle qui évoque la visite de la mère de Véra dans la famille. Le narrateur en « Je » présente presque le récit traditionnel de la vie de la grand-mère. Les conversations de l'enfant et de la grand-mère sont transmises sans guillemets dans la narration. Le pronom personnel « Je » désigne tantôt la mère de Véra, tantôt le narrateur en « Je » de l'autobiographie :

Je savais que son mari, Fiodor Cheremetievski, s'était mis à boire... (...) il était mort d'une maladie effroyable (...)... Après sa mort, quand je suis restée seule... il était très dépendant, il s'était ruiné... il a fallu que j'élève nos quatre enfants... j'ai du enseigner, donner des leçons... — C'est pour ça que tu sais si bien ?... — Que veux-tu, j'étais bien obligée...²⁴

La citation entre guillemets des dialogues est pourtant plus fréquente :

...je vois les mains étrangleuses, elles s'approchent de mon cou par derrière... (...) je cours pieds nus le long du couloir (...) « Papa, je t'en supplie, laisse-moi rester près de toi, j'ai peur, je n'en peux plus, j'ai tout essayé, je vois les mains... — Qu'est-ce que tu as ? Quelles mains ? — Mais les mains gantées de peau humaine... je sanglote... permets-moi, je ne ferai aucun bruit, je me coucherai sur la descente de lit... (...) » Je reviens dans ma chambre, je me recouche (...)»²⁵

La narration ne suit donc pas une structure traditionnelle dans laquelle le récit englobe les dialogues, séparés des parties narratives et descriptives soit par des tirets, soit par des guillemets, mais se structure en fonction des dialogues. Les conversations ne sont pas incluses dans le récit, mais ce sont elles qui régissent la narration, qui mettent en scène les événements de la vie de l'auteur. Les paroles ont ainsi des fonctions narratives différentes dans les deux formes du discours dialogué direct : les dialogues transposés sans guillemets dans les fragments « narrativisés » et les formes de dialogue entre guillemets des séquences « non-narrativisées », même si la conversation, l'interaction verbale de deux locuteurs est l'unité de base de la narration de chaque séquence. Dans le fragment qui relate l'histoire de la mère de Véra, les dialogues ne sont pas entre guillemets – parce que dans ce cas là ce n'est pas le côté « tropisme » des paroles qui compte. Les dialogues fournissent tout

²⁴ SARRAUTE, *Op. cit.*, p. 231.

²⁵ *Ibid.*, pp. 245-246.

simplement le cadre de l'histoire : c'est au cours de la conversation entre la grand-mère et la petite que l'histoire de l'enfance de Véra se dessine. La citation littérale – entre guillemets – des paroles n'est pas nécessaire, car ce qui compte cette fois-ci, c'est le côté récit de la narration. Dans l'autre fragment « non-narrativisé » par contre, ce n'est pas une histoire qui est au centre, mais un tropisme. Le dialogue fonctionne comme une échappatoire après le choc « des mains étrangleuses », le côté dialogué et littéralement cité des paroles est également important. C'est pour cela que le dialogue (le dialogue entier et non les répliques isolées) est mis entre guillemets : il constitue une réaction donnée à un tropisme, à un choc dans ce cas là non-verbal. La conversation entièrement transposée est donc mise en valeur en tant que réaction donnée au déclenchement d'un mécanisme émotif.

Outre les tropismes non-verbaux, il faut également faire mention des tropismes verbaux, dans lesquels le discours direct ne rapporte pas un dialogue entier, mais un seul énoncé. Il remplit alors le plus souvent la fonction du tropisme verbal et est mis entre guillemets : « Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs... »²⁶ ; « Femme et mari sont un même parti »²⁷ ; « Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe... »²⁸ ; « Ce n'est pas ta maison »²⁹ ; « On ne t'a donc pas appris chez ta mère que ce n'est pas comme ça qu'on doit passer des ciseaux ? »³⁰ ; « A moins que ce soit toi qui le demandes... »³¹ ; « Tiebia podbrossili »³² ; « Comment peut-on détester un enfant ? »³³ Ce sont ces « paroles de grande personne » qui suscitent les évolutions les plus importantes dans la vie de l'enfant, mais seuls les tropismes eux-mêmes sont notés, jamais la nature des évolutions suscitées. Bompiani résume de façon impressionnante le mécanisme des tropismes verbaux : c'est dans la langue parlée que l'enfant fait l'expérience de l'écart entre le mot et ce qu'il ne veut pas dire. « Entre la parole attendue (qui caresse le mouvement souterrain), et la parole entendue (qui gifle la surface). L'écriture résumera cet écart, en fera son affaire, se plaçant à sa source. »³⁴

Dans l'*Enfance*, la parole est donc citation (inter-paroles), mais aussi tropisme, voire guerre de tropismes. Le narrateur en « Je » se souvient des tropismes de l'enfant qui « poussaient » en elle (« ses idées »), et des tropismes qu'elle-même essayait de pratiquer sur son entourage. Soit les tropismes verbaux – les chocs pratiqués sur ou subis par l'entourage au travers des paroles – « Est-ce que tu m'aimes, papa ? »³⁵ ; « Je trouve qu'elle est plus belle que toi [sa mère] »³⁶ ; « Je pense que tu [sa mère] as la peau d'un singe... »³⁷ ; « Dis-moi, est-ce que tu [Véra]

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*, p. 130.

³⁰ *Ibid.*, p. 159.

³¹ *Ibid.*, p. 172.

³² *Ibid.*, p. 182. « On t'a abandonnée. »

³³ *Ibid.*, p. 272.

³⁴ BOMPIANI, *Op. cit.*, p. 49.

³⁵ SARRAUTE, *Op. cit.*, p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ibid.*, p. 135.

me détestes ? »³⁸, soit des tropismes non-verbaux dont il a été question à la page précédente : le vol de dragée³⁹ ou la consolation de Véra qui pleure⁴⁰. L'enfance est la période de la vie où l'acquisition des stratégies de vie est encore possible. Ce sont ces stratégies qui permettent, plus tard, manier les tropismes : comment subir et comment réaliser des modifications positives ou négatives. Les tropismes et les réactions aux tropismes se font le plus souvent par des paroles.

Le caractère verbal de la ponctuation

L'examen global des éléments linguistiques de la narration dans l'*Enfance* a forcément soulevé les questions qui s'appliquent à l'ensemble de l'œuvre. La situation de parole du narrateur en « Je », les temps verbaux et la position centrale de la parole sous toutes ces formes sont des phénomènes linguistiques de portée plutôt globale que locale dans l'autobiographie. En effet, Jean-Marie Schaeffer souligne l'importance d'une étude au niveau interphrastique, infraphrastique, mais également phrastique⁴¹. Certains éléments linguistiques sont interprétables d'un point de vue littéraire et esthétique, mais leur portée est locale et peut être étudiée à l'intérieur, au travers d'un court texte et par l'application d'une rhétorique fondamentale⁴².

Nous avons donc choisi un passage dans lequel nous examinons le rythme (la ponctuation) en vue de démontrer la portée esthétique de cet élément linguistique. Le caractère quelque peu rythmé de la prose contemporaine le rapproche des techniques d'écriture poétiques. C'est Flaubert lui-même qui a sans doute contribué à fonder la prose moderne en s'acharnant à « donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) »⁴³. « C'est la considérer non plus comme un discours sans règles (oration soluta), mais comme un discours réglé aussi précisément que le vers »⁴⁴. La ponctuation se fait donc à l'aide de signes graphiques tout simples, mais, perçue en tant que marqueur de cadence, elle contribue largement au sémantisme du discours. Nous examinerons sa portée sémantique dans le passage qui suit, en particulier à travers l'étude des virgules et des différentes valeurs des points de suspension de l'extrait. Chez Sarraute, la ponctuation ne suit pas une logique extérieure au texte, mais le mouvement du texte et à travers lui, le mouvement de la pensée. En principe, la ponctuation a trois fonctions différentes : en tant que fonction syntaxique, elle sert à l'organisation du discours, en tant que fonction prosodique, elle facilite la lecture (l'intonation, les accents et les pauses) des textes, et finalement, par sa fonction sémantique, elle marque surtout une articulation logique entre les énoncés. Comment, sous l'effet de la

³⁸ *Ibid.*, p. 272.

³⁹ *Ibid.*, pp. 155-158.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 202-206.

⁴¹ SCHAEFFER, *Op. cit.*

⁴² Groupe µ, *Op. cit.*

⁴³ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Gallimard ; t. II, p. 229, cité par Herschberg-Pierrot, *Op. cit.*, p. 277.

⁴⁴ HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 277.

« verbalisation » de l'écriture sarrautienne, ces trois fonctions prennent-elles chacune différentes valeurs ?

Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé... comme viennent aux petites bergères les visions célestes, mais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant...

J'étais assise, encore au Luxembourg, sur un banc du jardin anglais, entre mon père et la jeune femme qui m'avait fait danser dans la grand chambre claire de la rue Boissonade. Il y avait, posé sur le banc entre nous ou sur les genoux de l'un d'eux, un gros livre relié... il me semble que c'étaient les Contes d'Andersen.

Je venais d'en écouter un passage... je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant jonchée de pâquerettes, de pétales blancs et roses, le ciel, bien sûr, était bleu, et l'air semblait vibrer légèrement... et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve... mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », ou, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ?... de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi.⁴⁵

A part les virgules, la ponctuation de la séquence ne suit pas l'organisation syntaxique du texte. Les propositions et les unités syntagmatiques sont bien séparées par les virgules, mais les limites phrastiques sont rendues flottantes par l'utilisation atypique de signes de ponctuation tels que le point, le point d'interrogation et le point de suspension. La première phrase constitue déjà une question, mais le point d'interrogation y est remplacé par un point de suspension. Pourtant, à plusieurs moments de la séquence, apparaissent des points d'interrogations pour appuyer des interjections interrogatives du narrateur en « Je » (« j'éprouve... mais quoi ? »). Ce qui prouve encore que la limite des phrases a éclaté, c'est le manque presque total de majuscules. Au niveau des paragraphes, une certaine logique extérieure s'impose encore : les trois paragraphes commencent par des majuscules et finissent par des points, ou au moins par des points de suspensions à valeur de point.

Nous y voyons tout un système de valeur car les points de suspension, dans cette séquence, mais aussi dans *L'Enfance* entier, ont des valeurs bien différentes. Ils

⁴⁵ SARRAUTE, *Op. cit.*, pp. 66-67.

peuvent se mettre à la place du point, de la virgule ou bien du point d'interrogation. Les points de suspension ayant une valeur de point changent le rapport interphrastique au niveau stylistique, et non pas syntaxique. Il s'agit dans ce cas là de deux phrases avec deux sujets, deux verbes, deux compléments d'objet direct, phrases dont la limite est rendue plus floue par l'utilisation des points de suspension : « Je venais d'en écouter un passage... je regardais les espaliers en fleurs ». Entre les deux propositions suivantes, « quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais », les points de suspension ont valeur de virgule. A la place du point ou de la virgule, les points de suspension ont juste une fonction « pneumatique »⁴⁶ et servent à ralentir le rythme et à marquer une pause de réflexion. L'autre fonction (et valeur) des points de suspension est toute autre : voiler une fracture syntaxique. Cette utilisation peut révéler un retardement ou une absence de construction directe après le verbe, « c'est venu... », « j'éprouve... », « peut effleurer sans grand danger... », ou d'un verbe après le sujet, « et extase ».

Pour traiter les différentes valeurs des points de suspension de l'extrait, nous avons eu recours à des expressions telles que « ralentissement » et « retardement », auxquelles s'ajouteraient à juste titre les mots « attente » et « suspension ». Indépendamment de leurs valeurs syntaxiques dans la phrase, les points de suspension marquent en effet une pause, voire un arrêt dans la progression temporelle du récit ou de la réflexion. Son occurrence fréquente dans la séquence s'oppose à celle, toute aussi fréquente, de la virgule. Si les points de suspension ralentissent le rythme, les virgules l'accélèrent, prêtant ainsi une tension intéressante au texte. La séparation de parties de discours étroitement liées (par exemple la désunion, par les points de suspension, du verbe à construction directe de son complément) ont donc pour cause une sensation de ralentissement. Les interjections ou encore l'accumulation d'interjections nécessitent en revanche l'utilisation fréquente de virgules : « une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve... ». La proposition « après tant de temps écoulé » se rapporte à l'adverbe de temps « maintenant », les adjectives « amoindrie » et « effacée » sont les épithètes rejetées (largement) en arrière du mot « sensation ». Cette dislocation syntaxique, cette accumulation de propositions séparées par des virgules évoque l'image d'une respiration asthmatique. Ce phénomène, appelé également phrase morcelée⁴⁷ dans la stylistique de la prose, se répète à plusieurs reprises dans la séquence, et signale l'indécision ou l'incertitude du narrateur en « Je » quant aux meilleurs formes d'expression, mais aussi le dynamisme du bonheur d'avoir trouvé quelques mots qui puissent exprimer (à peu près) la pensée. Le fait de brouiller les hiérarchies syntaxiques confère donc une rythmique oralisée⁴⁸ à la prose sarrautienne.

Si la ponctuation suit la syntaxe de la séquence, elle suit une syntaxe à une forte expressivité littéraire et n'est pas régie, en premier lieu, par des lois extérieures au texte (par exemple par les lois linguistiques). L'absence complète du point d'exclamation et du point-virgule et l'utilisation fréquente des points de suspension sont des phénomènes qui signalent

⁴⁶ Terme de HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, pp. 266-267. La conception *pneumatique* de la ponctuation remonte au XVIII^e siècle. La rencontre du besoin de respirer et du besoin esthétique entraîne que l'art d'indiquer dans l'écriture la proportion des pauses par la ponctuation a toujours eu, et a aujourd'hui aussi une valeur stylistique.

⁴⁷ Catherine FROMILHAGUE, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1992, p. 191.

⁴⁸ Terme de HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 269.

que les effets d'une rhétorique traditionnelle font place à une rhétorique toute nouvelle, à une rhétorique de l'expressivité parlée. Le point d'exclamation est un signe de modalisation⁴⁹ trop directe, alors le point-virgule est un signe de ponctuation qui relève presque entièrement de la logique, et tout ce qui est du domaine de la logique et de la modalisation directe est banni de cette sorte de littérarité. L'utilisation atypique de la ponctuation montre bien que le narrateur en « Je » se décharge de toute modalisation, et par la-même de toute modalisation par la ponctuation. La ponctuation ne remplit entièrement ni sa fonction syntaxique, ni sa fonction prosodique, car elle ne suit pas toujours la syntaxe du texte et laisse le champ libre à une prosodie individuelle dans la prononciation. La fonction sémantique de la ponctuation devient quant à elle plutôt sémiotique : elle est la signalisation d'une articulation d'une logique non pas externe, mais bien interne, voire intime. Cette forme de ponctuation interdit la complicité avec le lecteur ; elle est le signe d'une logique intérieure au texte.

Bégaïement ou comment trouver la meilleure forme d'expression littéraire

Cette littérarité, cette esthétique de la parole que l'on a tenté de présenter est donc à remarquer au niveau linguistique du texte, mais elle pourrait également ouvrir le terrain à une lecture deleuzienne – l'*Enfance* parle cette parole bégayante présentée par Deleuze. Bégayer, c'est la métaphore au premier abord disgracieux de la littérature ; le bégaiement, c'est, par le biais de ce même rapprochement, la parole littéraire. La langue n'est pas, par principe, un système en équilibre. C'est pour cela qu'elle se prête à un usage qui la met « en état de boom, proche du krach »⁵⁰, à un mode de fonctionnement singulier qui est la parole littéraire. Cette parole est « le dehors du langage », mais elle « n'est pas extérieure au langage »⁵¹, ce qui veut dire que la parole littéraire amène la langue à ses limites et même peut-être un peu au-delà, jusqu'aux confins de la musicalité, là où les mots se forment et « font (encore) silence »⁵². Le côté palpable de ce silence, de cette musicalité au niveau de l'écriture est le bégaiement. Et c'est ce que représente la parole littéraire de Sarraute : la structure dialoguée de la narration, l'authenticité des paroles rapportées par l'utilisation des formes directes des discours rapportés, ou l'utilisation prosodique et non pas rhétorique textuelle de la ponctuation en témoignent. L'écriture de Sarraute pourrait être l'exemple classique de cette dualité : ses textes « bégaiement », mais toujours par les meilleures formes d'expression.

⁴⁹ *Modalisation* : la valeur propositionnelle d'un énoncé, sa valeur d'acte de langage, définie par sa force illocutoire. (D'après Herschberg-Pierrot, *Op. cit.*, p. 17.)

⁵⁰ DELEUZE, *Op. cit.*, p. 137.

⁵¹ *Ibid.*, p. 141.

⁵² *Ibid.*, p. 142.